NICHITA STĂNESCU. POEZIA PULSATORIE

Mircea BÂRSILĂ
Universitatea din Piteşti

Abstract: *The purpose of the present paper is to comment on Nichita Stănescu's revelation and conceptualisation of pulsatory poetry.*
Keywords: revelation, conceptualisation, pulsatory poetry

În eseul ***Cuvintele şi necuvintele în poezie***, Nichita Stănescu identifică patru grupuri genetice de poezie: 1. **Grupul fonetic** se înscrie în poezia „primitivă, incantatorie" („Prin vulturi vântul viu vuia"), în care efortul semantic este susținut de efectele fonetice care echivalează cu un act de „coafare a limbii". Din acest grup fac parte poeziile care se sprijină pe rimă, inclusiv cele în formă fixă.
2. **Grupul morfologic**. În poeziile din acest grup „cuvântul este presat ca strugurele în teasc, din care se obține un must etern: << Logodnică de-a pururi, soție niciodată >> (...). Şi poezia de tip morfologic, ca o dromaderă, poartă în spinare şi frumos împodobită cocoaşa poeziei fonetice" (***Amintiri din prezent***, p. 199). 3. **Grupul sintactic** este reprezentat de poezia lui Ion Barbu, dar şi de cea a lui Arghezi. Poezia morfologică se apropie cel mai mult de esența majoră a poeziei. În acest caz, cel al poziei sintactice, „dromadera se transformă în cămilă. La cocoaşa fonetică se adaugă întru-inerție şi cocoaşa morfologică". (ibidem, pp. 199-200). 4. Opțiunea poetului se îndreaptă către **poezia metalingvistică**, spre poezia „care are ca sursă inspirația" şi a cărei finalitate, „superioară ideii de scris", sunt necuvintele. La aceste tipuri de poezie se adaugă şi tipul de poezie numit **poezia pulsatorie.**

Revelația poeziei pulsatorii, aşa cum mărturiseşte Nichita Stănescu, a avut loc în timp ce călătorea, obosit, într-un tren obişnuit dinspre Hunedoara spre Bucureşti: *„Vagoanele se încetineau, se hâțânau, se opreau la cea mai mică stație, la cel mai mic punct feroviar, se descleştau vioi, accelerau, alteori mergeau foarte iute, simțeam spațiul de sub mine de parcă l-aş fi făcut cu piciorul. Nu mai era parcurgerea unui drum de la un punct spre altul, era chiar un drum previzibil. Era un drum real. Atunci am sesizat nodulii de înaintare şi de încetinire ai trenului, pulsațiile lui mai dese, mai rarefiate, refăcând aproape integral spațiul. Asociația dintre pulsațiile trenului şi cele ale unei posibile poezii care să refacă sau să facă un real apărut de la sine şi de natura evidenței*". (***Antimetafizica***, p.297)

În relație cu poezia pulsatorie, poetul a utilizat două concepte menite să deschidă la maxim accesul spre miezul teoriei sale: **punctul de fugă** şi **nodulii de tensiune**. Punctul de fugă, termen specific în pictură, devine la Nichita Stănescu „centrul mobil al conştiinței", „punctul de vârf", al acesteia, „vârful ei activ". Ca „proiector", care simbolizează conştiința, punctul de fugă „se deplasează dirijat sau liber pe deasupra cadrului psihic şi cu ajutorul său se concentrează pe un anumit obiect". Reproducem mai jos două fragmente în care Nichita Stănescu explică, pe larg, şi din mai multe unghiuri, problema punctului de fugă în poezie.

1. *„Natura cuvântului de a începe cu o literă şi a se sfârşi cu o literă îi dă mişcare în spațiu. Rezultatul unei poezii e o schimbare de punct de fugă, propunând un*

alt tip de concret într-un alt tip de mişcare. Nu putem face o hartă a punctelor de fugă şi nici stabili o lege a apariţiei lor în artă. Putem intui câteva procedee utile, dar procedeul, ca orice procedeu, este exclus din zona sublimului şi a revelaţiei, rămânând numai în cea a meseriei accesibile pe care, cu un meşter bun, o poţi deprinde în scurtă vreme. Punctul de fugă nu este o problemă de tehnică poetică, ci, aş spune, el întrucâtva este corespunzător cam cu ceea ce este metoda dialectică în filosofie. Punctul de fugă este aproape coincident cu schimbarea vitezelor de transmisie în cadrul unei poezii sau în cadrul unui corp de poezii, dar, în acelaşi timp, el are şi caracterul semnalului de contoar Geiger-Müller în faţa noilor iradiaţii poetice aflate în câmpul poeziei moderne. La urma urmei, ruptura în poezie şi alinarea nu-şi pot avea expresia mai adecvată decât în aplicarea metodei punctului de fugă. Elasticitatea acestei metode este maximă şi capacitatea ei de a atinge în mod eficient zone îndepărtate sau chiar cu caracter paradoxal este mult superioară invenţiei rimei, a ritmurilor, a formelor fixe şi a stărilor de haiku în pozie – înglobându-le după nevoinţă spaţial sau global pe toate sau, în unele cazuri, excuzându-le direct din text.

Punctul de fugă are natura unei geometrii care se înmoaie în spaţiu ca o frunză sau se întăreşte brusc cum apa se întăreşte în sloiul de gheaţă. O arhitectură care fluctuează şi care se mişcă, care se dilată şi se restrânge, devine o casă pentru înţelesul poeziei, cu mult mai convenabilă decât rigiditatea cubului, sferei, piramidei sau tetraedului. Ceva din tensiunea punctului de fugă este asemănător şi cu schimbarea bruscă a voltajului pe o reţea ori cu a schimba deodată o ramură din copac într-un fulger rămuros. Punctul de fugă apare ca un act estetic nu numai în poezia propriu-zisă, ci şi în poezia conţinută în om”(***Antimetafizica***, p.249-250).

2. „*Punctul de fugă niciodată nu apare la nivelul total, ci la nivelul imediat inferior revelaţiei totului. Adică, în cazul gândirii, la nivelul cuvântului, sau chiar mai jos, la nivelul literei, iar în cazul timpului, la nivelul orei sau în cazul de jos al secundei*” (***Antimetafizica***, p.365).

În dialogul cu Aurelian Titu Dumitrescu din ***Antimetafizica***, Nichita Stănescu defineşte poezia pulsatorie drept un mod „*de a acţiona mai real asupra realului*” în aşa fel încât discursul poetic să se contopească cu „înteţirea sau cu alinarea” nucleelor de tensiune a revelaţiei. Un astfel de discurs, care permite folosirea tuturor tipurilor de tehnici poetice moştenite, nu mai descrie starea de spirit, ci o reface şi o retrăieşte, utilizând felurite tehnici formale care trebuie să-l implice pe cititor în „poiein”-ul textului, în ţeserea discursului: „*Poezia pulsatorie, numită astfel, evident dă impresia unei formule. Ea nu este, însă, câtuşi de puţin o formulă, ci un mod de a acţiona mai real asupra realului, un mod de a lovi ţinta mai scurt şi deci, nu de sfidare a tehnicilor formale, de la forma fixă până la forma liberă. Ea nu mai descrie o stare de spirit, ci o reface şi o retrăieşte odată cu cititorul, discursul poetic contopindu-se cu înteţirea sau cu alienarea centrilor, nucleelor de tensiune a revelaţiei. Începi, dacă starea de spirit e aluvionară, aluvionar dacă se înteţeşte după necesitate, treci în cadrul aceleiaşi poezii de la versul alb la versul liber, finalul poate fi şi melodios sau, dimpotrivă, abrupt şi aritmic (...) Repet că poezia pulsatorie (...) este numai un mod mai liber şi, în acelaşi timp, mai deschis de a folosi toate tipurile de tehnici poetice moştenite de la diferiltele curente literare. Ea m-a salvat de obedienţa faţă de simbolism, faţă de suprarealism, faţă de formele clşasice sau faţă de expresionism*” (***Antimetafizica***, p.295).

Poezia de tip pulsatoriu, constă în fertilizarea posibilităţii discursului de a urma îndeaproape mişcarea gândirii, pulsaţia stării, fluxul emotiv etc. şi de a transmite cititorului atmosfera afectivă a momentului în care a fost eleborat. În acest fel, „ţesătura” discursului va lăsa cititorului impresia că se realizează în timpul actului de

lectură. O asemenea ipostază auctorială este aceea de „operator de limbaj” care acționează sub masca „autorului estompat”. Respectiva strategie, menită să ducă la mutarea centrului de greutate de la **autor** spre **cititor**, își are modelul, „în poezia arhetipală, vrăjitorească, în descântec” şi în zone întregi ale poeziei populare (poezia de ritual, de dragoste, de dor): *„Mă fascinează replici întregi din piesele lui Shakespeare. Totuşi, aceste poeme-replici se impun a fi rostite şi interpretate de către actori cu un înalt grad de profesionalism. Ele câştigă printr-o anumită oralitate şi printr-o anumită inflexiune a glasului. Mă gândesc că acest tip de oralitate, impusă prin intermediul actorului, ar putea fi eludată prin includerea ei în tensiunea poemului. Cel care citeşte îl retrăieşte în mintea sa, îl rejoacă pentru sine însuşi. Actorul şi cititorul, în mod ideal, sunt una. Actorul una cu cititorul sunt partea cea mai importantă a poemului, iar, în spatele poemului, autorul se estompează. Mutarea centrului de greutate de la autor spre cititor este o treabă foarte dificilă, dar nu e imposibilă. În acest sens, avem zone întregi în poezia populară, poezia cu autor estompat. Funcția unei astfel de poezii este de a înlocui natura cu natura oragnismului poetic. Funcționalitatea unei astfel de naturi independente are vechi resurse în poezia arhetipală, vrăjitorească, în descântec, asta mai la început, şi, mai apoi, în poezia de ritual şi, încă mai târziu, în cea de dragoste, iar, în cazul unic al limbii române, în cea de dor*” (***Antimetafizica***, p. 296)

Un aspect particular al poeziei pulsatorii constă, aşadar, în includerea în „tensiunea poemului” a tipului de oralitate prin care, spre exemplu, replicile din piesele lui Shakespeare, rostite de actori cu un înalt grad de profesionalism, câştigă, datorită inflexiunii glasului, în „materialitate”. În felul acesta, cititorul devine, fără să-şi dea seama, şi **alter-ego** al poetului, şi **actor**. O asemenea scriitură este caracterizată de faptul că nu se lasă receptată ca „ceva gata făcut”. În acest tip de scriitură „se accentuează ideea generativă că textul se face, se lucrează printr-o întrețesere perpetuă” (Roland Barthes, ***Plăcerea textului***, Ed. Echinax, Cluj-Napoca, 1994, p. 104, trad. Marian Popahagi). Dorința de a introduce în text tehnici şi procedee „preluate din mers” („transducție literară” în terminologia modernă) şi, totodată, felurite acțiuni non-verbale (gesturi, mimică, tonul vocii, etc) ce „nu sunt uşor reproductibile în limba scrisă” (J.L.Austin, ***Cum să faci lucrurile cu vorbe***, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005, p.77) şi care însoțesc actul locutor, servind ca instrumente esențiale „la comunicarea forței enunțului”, se constituie, fie şi doar la nivel teoretic, într-o încercare de a răscumpăra „defectul” poeziei înțelese ca simplu act de reflectare – mai mult sau mai puțin fidelă – a unei stări . Astfel de strategii de producere a textului poetic se circumscriu permanentelor preocupări ale poetului de a reformula lirismul de pe poziția celui care ştie că în cazul discursului scris, intenția autorului şi intenția textului nu mai coincid. *„Această disociere a semnificației verbale a textului şi a intenției mentale constituie adevărata miză a inscripției discursului (...) Ceea ce spune textul interesează mai mult decât ce a vrut să spună autorul*” (Paul Ricoeur, ***Eseuri de hermeneutică*** Ed. Humanitas, 1995, p.158). Dificila „fiziologie” a poeziei pulsatorii ce presupune, în primul rând, „dispersarea” nodulilor de tensiune, după nevoile **revelației** (care, precizează poetul, nu mai ține de tehnica poeziei) şi nu după cele ale **ritmului**, aminteşte de construcțiile muzicii simfonice şi de cele ale muzicii primitive capabile să accelereze sau să încetinească fluzul emotiv: „*De aceea (...) am plonjat într-o lungă şi mistuitoare cercetare a dispozițiilor nucleelor de tensiune în poezie, folosind cele mai varii mijloace, atât strict formaliste, cât şi de accelerare sau încetinire a fluxului emotiv în poezie. Practic, am încercat într-o serie de poezii, plecând de la una şi aceeaşi revelației, serii-serii de accelerări şi încetiniri ale fluxului emoțional, capse de explozie şi de dungi de linişte. Începeam poezia într-un registru clasic, rimele din*

bogate deveneau simple, din perfect , ritmul brusc se trunchia, apărea apoi versul alb ritmat şi, în final, densitatea unei expresii ieşite cu totul din logica clasică a poeziei. Nu mă mai mulțumeau câtuşi de puțin experimentul simbolist lipsit de noduli expresivi şi poezia, hai să-i spunem cu un termen de epocă, verslibristă, incantatorie şi moale. Visam că creez poeme în care dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației, împrumutând câte ceva din construcțiile foarte moderne ale muzicii simfonice contemporane sau, mai rar şi cu mult mai târziu, câte ceva din tendința spre ființă pregătită de tatonări, a muzicilor primitive, revelate mie în chip natural, dar şi beneficiind de câteva lămuriri şi chei oferite de către marele nostru compozitor Aurel Stroe" (***Antimetafizica***, p.268).

În acest fragment Nichita Stănescu activează, teoretic, un aspect al relației poeziei cu muzica, aspect abordat şi de alți mari poeți ai secolului al XX-lea. Abordarea respectivei problematici este o concretizare explicită a intenției de a face din textul poetic o „arhitectură" care să beneficieze şi de apartenența generică la tipul de discurs muzical complex şi în care armonia este tulburată de „anumite sonorități scurte, aspre, explozive", pe care „sensul le pretinde pentru a exprima dezordinea, violența sau spaima" (Mickel Dufrenne, op. cit., p.92)

În fine, poezia pulsatorie, în menirea ei de a da mai multă realitate poeziei, tinde, prin dimensiunea ei tragică, spre un grad înalt de **impersonalitate**. Statutul poeziei pulsatorii dependent de atitudinea față de stil se deschide, în mod necesar, către poezie impersonală definită ca **atitudine față de sentiment**. Pe de altă parte, poezia pulsatorie poate să fie, într-o anumită proporție, şi poezie „personală", întrucât nu există poezie personală absolută, după cum nu există nici poezie impersonală absolută. În următorul fragment al dialogului dintre Aurelian Titu Dumitrescu şi Nichita Stănescu, din **Antimetafizica** este expusă cât se poate de limpede problematica raportului dintre cele trei forme ale poeziei (poezia pulsatorie, poezia personală şi poezia impersonală):

„A.T.D.: - *O poezie pulsatorie poate fi impersonală?*

N.S. : - *Da! În acelaşi timp, poate fi şi o poezie personală. Poezia impersonală ține de atitudine, poezia pulsatorie e un mijloc de a da mai multă realitate poeziei.*

A.T.D. : - *Deci, poezia pulsatorie e o atitudine față de stil, poezia impersonală e o atitudine față de sentiment. Prin ce diferă atitudinea față de sentiment într-o poezie personală, de atitudine față de sentiment într-o pozie impersonală?*

N.S.: - *Prin dimensiunea tragicului. Cu cât dimensiunea tragicului e mai profundă şi mai adevărată, cu atât gradul de impersonalitate şi, deci de valoare a poeziei creşte. Poezia impersonală absolută num există, după cum poezia personală absolută nu există. E numai o deplasare a centrului de grutate."* (***Antimetafizica***, p.297).

În poezia pulsatorie, o poezie cu mai multe nuclee care intră în acțiune în baza unui principiu fundamental – cel al maximei productivități poetice – se mizează pe unificarea a ceea ce este separat în structura (arhitectura) complexă şi dinamică a textului . Coexistența (inter-relaționarea) constituenților structurali (sincronia) trebuie să asigure activarea potențialelor dinamice ale scriiturii şi, respectiv, evoluția (metamorfoza) discursului. Chiar dacă are ca punct de plecare un exemplu din domeniul tehnicii (trenul), constructul teoretic al lui Nichita Stănescu despre poezia pulsatorie nu este unul de factură mecanicistă. Dimpotrivă, se are în vedere o totalitate macrostructurală (din care nimic nu lipseşte şi nimic nu este superficial) capabilă de „mişcare, devenire, trecere, la fel ca un organism viu şi, pe de altă parte, de a da cititorului impresia că textul este al lui, aşa cum cel care cântă un cântec de dragoste, care i se potriveşte, este total dezinteresat de cel care a creat respectivul cântec. Deplasarea centrului de greutate de la autor, care devine un „autor estompat" (un „deus

otiossus!), la cititor, implică scindarea în două segmente aproape autonome (emițător-mesaj şi mesaj-receptor) a succesiunii **emitător-mesaj-receptor** pe care o presupune comunicarea prin intermediul unei opere artistice, ca *„mesaj care nu aşteaptă un răspuns*” (Cesare Segre, ***Istorie, cultură, critică***, Ed. Univers, 1986, trad. Ştefania Mircu, p. 72). În poezia cultă, statutul autorului estompat nu presupune suprimarea autorului, ci relaxarea relației dintre autor şi text. Într-o astfel de structură semnificantă, prezența autorului şi a psihologiei sale este mascată de „spiritualitatea discursului" care constă, între altele, în înglobarea mărcilor non-verbale ce însoțesc discursul verbal. Pe de altă parte, teoria lui Nichita Stănescu despre poezia pulsatorie aminteşte întrucâtva de „morfologia" lui Goethe, care „flancată de anatomia analitică şi de fiziologia funcțională (...) explică fenomenele biologice în termeni de legi structurale", fiind o teorie „a formării structurilor complexe din părți individuale" (Lubomir Dolezel, ***Poetica occidentală*** , Ed. Univers, Bucureşti, 1998, p.60, cap. *Poetica romantică: modelul morfologic*").

În aceeaşi linie – a morfologiei extinse asupra esteticii şi poeticii – gândeşte şi Humboldt pentru care opera poetică *„este un organism viu, are propria sa putere interioară şi un principiu de viață prin intermediul căruia produce un anumit efect*" (ibidem, p.72). Aşa cum părțile unui tren constituie, în articularea lor, un întreg (un oraganism viu!), elementele textului pulsatoriu, în accepția de „rețea de relații", alcătuiesc o unitate „orchestrată" în care fiecare element depinde de celălalt. În felul acesta, efectul poemului este înrudit cu cel al „oragnismului" numit „tren" şi, respectiv, cu cel al muzicii simfonice. Un asemenea efect decurge din capacitatea textului de a se realiza în orizontul modernului criteriu al echivalenței sintactice şi semantice. Pe de altă parte, exemplul la care recurge Nichita Stănescu pentru a defini alegoric discursul pulsatoriu lasă deschisă interpretarea acestui tip de discurs ca produs (fenotext) în care se oglindeşte producerea sa (genotextul) prin grila raporturilor de coexistență a figuralului cu „mai puțin figuralul".

Într-un discurs poetic, evenimentul figural investit cu menirea de a produce o mişcare în text, are ca fundal „o arie de sens în aşteptare" (o „arie literală ce poate coborî până la gradul zero al expresivității). Aceste „arii"(spații) pot prelungi efectul de forță al figurii sau , dimpotrivă, îl pot tăia, ceea ce înseamnă că ele sunt , în context, altceva decât nişte simple *dispozitive figurale*. (vezi „Evenimentul figural" în Laurent Jenny, ***Rostirea singulară*** (Ed. Univers, Bucureşti, 1999).

Aceste spații asigură reuşita „infracțiunii" (a evenimentului figural), dar discursul poetic nu poate fi un şirag de infracțiuni. La fel ca florile (figurile) de pe un covor, textul poetic are nevoie de spații în care figurile (florile) să se vadă şi care să le asigure pregnanța. Și figurile, şi *aria de aşteptare* sunt *instituții lingvistice* la fel de importante. Altfel spus, aceste arii legalizează (motivează) infracțiunea şi o intensifică, induc o necesară sporire calitativă a ceea ce e de spus, o „activare a unei noi decizii expresive", a forței eruptive a evenimentului şi asigură, totodată, necesara variere a figuralului. Fără îndoială, în absența intervalelor dintre „infracțiuni" şi, respectiv, a oscilațiilor între cele două forme de limbaj – limbajul tranzitiv şi cel poetic – figuralul s-ar asfixia. Ajutând figuralul să apară şi să dipară, ariile de aşteptare îi permit discursului să se realizeze „ca act de repetată re-cucerire", pe spezele limbajului. Jocul secvențelor de-a răpirea plasticității este un joc între prezentul şi viitorul discursului şi, totodată, între „câmpul figural" şi „câmpul diferențial" (cel al spațiilor de aşteptare).